CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA

CAPÍTULO oriental 29

la historia de la literatura uruguaya



FELISBERTO HERNANDEZ

CAPÍTULO oriental
la historia de la literatura uruguaya

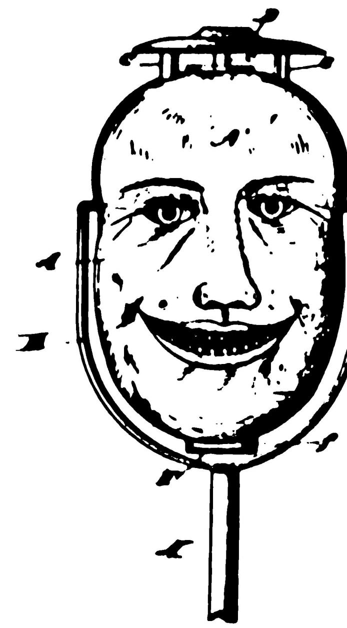
Este fascículo ha sido preparado por el crítico Ángel Rama, revisado por el Dr. Carlos Martínez Moreno y adaptado por el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina.

CAPITULO ORIENTAL presentará semanalmente, en sus treinta y ocho fascículos, la historia de la literatura uruguaya. El conjunto abarcará un panorama completo, desarrollado en extensión y en profundidad, de las obras más representativas de la producción literaria nacional, desde la Conquista y la Patria Vieja hasta nuestros días. El lector podrá coleccionar el texto ilustrado de estos fascículos para contar con un volumen completo al cabo de su publicación; simultáneamente, separando las tapas podrá disponer de una valiosa iconografía de la historia del país.
Los libros que acompañan a los fascículos formarán la "Biblioteca Uruguaya Fundamental".

29. Felisberto Hernández .



FELISBERTO HERNANDEZ



LA CONSTELACIÓN DE LOS RENOVADORES

A mediados de los años veinte, se registra en casi toda América Latina la aparición de una serie de creadores extrañamente originales: algunos vienen de períodos pasados en los cuales su posición disidente con la estética oficial los había remitido a la oscuridad o a la marginalidad; otros son nuevos, que aportan concepciones artísticas emparentables con las de aquéllos, y que ahora al emerger comienzan a hacerse la propia genealogía. Es en Buenos Aires la casi mítica figura de Macedonio Fernández a quien descubre y reivindica un jovencito ultraísta llamado Jorge Luis Borges; es, en Colombia, un Jorge Félix Fuenmayor que, aunque nacido en 1885, había cultivado solitariamente el cuento fantástico y llega a ser maestro del grupo de Barranquilla, donde se forman Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez; es, en Caracas, el elusivo Julio Garmendia, quien sugerirá que los personajes literarios deben ser "de cuento", no figuras de la realidad. El representante uruguayo de esa constelación, se llamó Felisberto Hernández.

Con ellos se inicia la crisis del realismo y se generan las bases sobre las cuales se construirá la literatura contemporánea. Si en algunas zonas el triunfo de estas corrientes renovadoras fue total, como ocurrió en el Buenos Aires conquistado por Borges, eso ocurrió a costa de ingentes esfuerzos y no parejamente en todas partes. Se trataba de una literatura para pocos, que necesitaba de un ambiente apropiado para crecer. La frase de la carta de Carlos Vaz Ferreira respecto a los primeros escritos de Felisberto Hernández define esta situación minoritaria: "Tal vez no haya en el mundo diez personas a las cuales les resulte interesante, y yo me considero una de ellas".

En efecto, esta literatura nueva nacía anticipada, bajo el apogeo del naturismo fresco de una Juana de Ibarbourou o enérgico de un Carlos Sabat Ercasty, en pleno triunfo de la tensa narrativa psicológico-social de Enrique Amorim. Era difícil que el público uruguayo atendiera a sus huidizos valores, máxime cuando ellos no venían firmados por un escritor consagrado, sino por quien era más conocido como un interesante pianista que gustaba de las disonancias stravinskianas. El cenáculo, la rueda de amigos, el apoyo de los colegas escritores fueron los círculos defensivos necesarios para que esta curiosa planta creciera y fructificara.

Repitiendo el consuelo de Valéry a Mallarmé, pudo habérsele dicho a Felisberto Hernández que había en el fondo de muchas provincias de nuestra América, jóvenes literatos que en él percibieron un congénere extraño, lejano y a la vez afín. Se conocen los testimonios de Álvaro Cepeda Samudio y de Gabriel García Márquez acerca de su descubrimiento admirativo, en una ciudad tropical colombiana, de los cuentos de **Nadie encendía las lámparas**. Son similares a los de la generación argentina de Cortázar, Bianco, Bioy, etc., cuando los cuentos de Felisberto comenzaron a aparecer en "Sur",



En 1912, con su hermana Deolinda.



Las mocedades del escritor.



Felisberto, "vanguardia de la patria", en las épocas del viaje a Chile con el Dr. Alejandro Lamas, que evocaría en "Tierras de la Memoria".

"La Nación", "Los Anales de Buenos Aires'. Un pariente mayor que fue admirado y no fue imitado: su arte tenía un sello rabiosamente personal, que no admitía réplica. Se le incorporaba como integrante de la "tribu" y se respetaban como propios e intransferibles sus bizarros atuendos.

Cuando se produjo aquella irrupción del ultraísmo en América, no sólo cambió el estilo y los temas de la literatura, sino también la actitud o la "pose" del escritor, como hubiera gustado decir Hernández. La exquisitez aristocrática de los modernistas, consagrados al culto de lo bello y al rechazo altivo del mundanal ruido, había quedado atrás; pero también comenzaba a ser abolido el engolamiento educativo de los regionalistas, su concepción también sacra —de laicismo sacro— sobre la misión del escritor. Un jubiloso afán de juego dominó todo y los escritores se arrojaron a la calle, desvergonzadamente, como muchachos entrometidos. El escritor podía pegar murales provocativos por las calles de su ciudad o escribir versos para pianola o ser periodista de actualidades o ser deportista o ser un pianista trashumante que daba conciertos por las ciudades y pueblos de la cuenca del Plata, como lo fue Hernández durante un decenio largo, después de haber acompañado desde las sombras las aventuras o los turbulentos amores de las divas del cine mudo. Se había conquistado el derecho del escritor al humorismo, incluyendo el humor loco, y la definición que en 1927 había dado Borges sobre el cultivo de la intensidad —de cualquier intensidad y de cualquier cursilería— por el uruguayo no se aplicaba a una promoción donde ya estaban Ferreiro y Ortiz Saralegui, con los cuales por muy poco tiempo pudo confundirse la literatura de Hernández. A través de lo lúdico y del humorismo él había de pasar a una desconfiada investigación de los mecanismos de la conciencia, a un parsimonioso examen de la memoria y a la consecución del misterio poético que se resguarda en los seres humanos.

LOS PUNTOS DE PARTIDA

La actitud creativa de Felisberto Hernández estuvo siempre lejos de la que distingue al profesional de las letras. Escribió poco y lentamente, haciendo y rehaciendo sus planas en una serie a veces nutridísima de versiones sucesivas, donde las obras iban conquistando su forma casi a despecho de la voluntad del autor. Si por una parte no dejó de trabajar nunca a pesar de su aparente desamor por la publicación, a la vez fue tenazmente respetuoso del dictado de voces interiores, de ese nacimiento oscuro de la obra de arte en las



Con bigotes y melena romántica, en el patio de la casa familiar.



En Mercedes, con su padre, Prudencio Hernández, los hermanos Telesca y otro amigo de la familia.

EXPLICACION FALSA DE MIS CUENTOS

"Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Eso me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos. Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea la planta que ella misma esté destinada a ser, y ayudarla a que lo sea. Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no hará mucho caso si él quiere sugerirle demasiadas intenciones o grandezas. Si es una planta dueña de sí misma tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma. Ella debe ser como una persona que vivirá no sabe cuánto, con necesidades propias, con un orgullo discreto, un poco torpe y que parezca improvisado. Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. No sabrá el grado y la manera en que la conciencia intervendrá, pero en última instancia impondrá su voluntad. Y enseñará a la conciencia a ser desinteresada.

"Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda".

Felisberto Hernández.

napas del inconsciente, permitiendo que allí se formara y se organizara como una criatura viva, o, como alguna vez explicó "falsamente", como una planta, para la cual ambicionaba algunas hojas de poesía.

En efecto, al margen de la determinación de los géneros, y aun dejando de lado su escasa producción versificada, Felisberto Hernández vivió su obra en función de creador poético y al construir sus novelas cortas y sus cuentos intentó una y otra vez abarcar un mundo poético. Entendámonos: no intentó agregar poesía a la prosa narrativa, como del otro lado del Plata hizo Ricardo Güiraldes; sino que, un poco a imagen de la conducta de los ultraístas (piénsese en Ramón Gómez de la Serna) se desentendió de las reglas convencionales acerca de los géneros literarios y consideró que la obra de arte era una invención de poesía.

Pero al mismo tiempo fue la ininterrumpida confesión de los procesos centrales de la vida de un hombre: la irisación y el constante cuestionamiento del universo en la conciencia de un artista. De ahí el carácter fragmentario de la mayoría de sus escritos, sobre todo en los primeros tramos de su actividad literaria. Recién en sus últimos años estableció estructuras más cerradas que parecieron cuentos y que así se dieron a conocer, aunque muchas veces no disimulan ese rasgo interno de fragmentos de una única y evolutiva invención. Su manera de entrar en los asuntos; su desprendimiento repentino de la materia que está elaborando, para recuperarla, en otras articulaciones, en los textos siguientes que encaraba; su costumbre de arrastrar durante largos años algunos escritos que le resultaban particularmente enigmáticos y a los que volvía obsesivamente, intercalándolos con otros que nacían con mayor rapidez y organicidad; la vinculación atmosférica o tonal de muchas de sus narraciones y su total desvío por las formas consagradas de lo que debía ser un cuento o una novela en la preceptiva oficial de su época, todavía marcada por la lección quiroguiana, apuntan a esta naturaleza protoplasmática de su creación, a ese devenir incesante, moroso y cargado, de una literatura que se va haciendo en el interior y de la cual ciertos fragmentos van siendo arrojados a la publicación. Alguna vez serán cuentos, otras apuntes, otras páginas sueltas, en cierto momento paneles narrativos o meras situaciones que lo fascinan por esa calidad irresistible que lo movilizaba: el misterio.

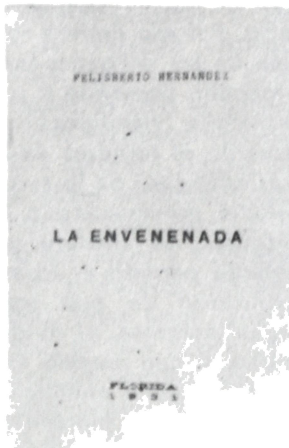
Simultáneamente ha de descubrir —y descubrimiento fue y aun de la pólvora dado que Felisberto Hernández no contó con una formación intelectual sistemática ni era un conocedor

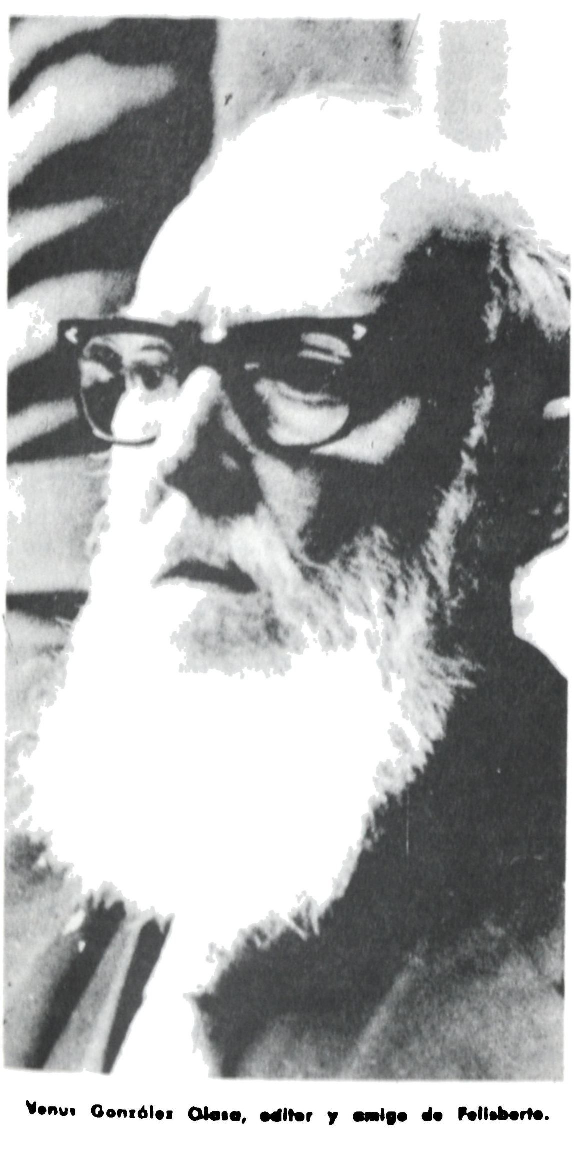


Al piano, en los primeros conciertos.



Junto a un mural que anuncia uno de sus conciertos, en Buenos Aires.





Venus González Olaso, editor y amigo de Felisberto.

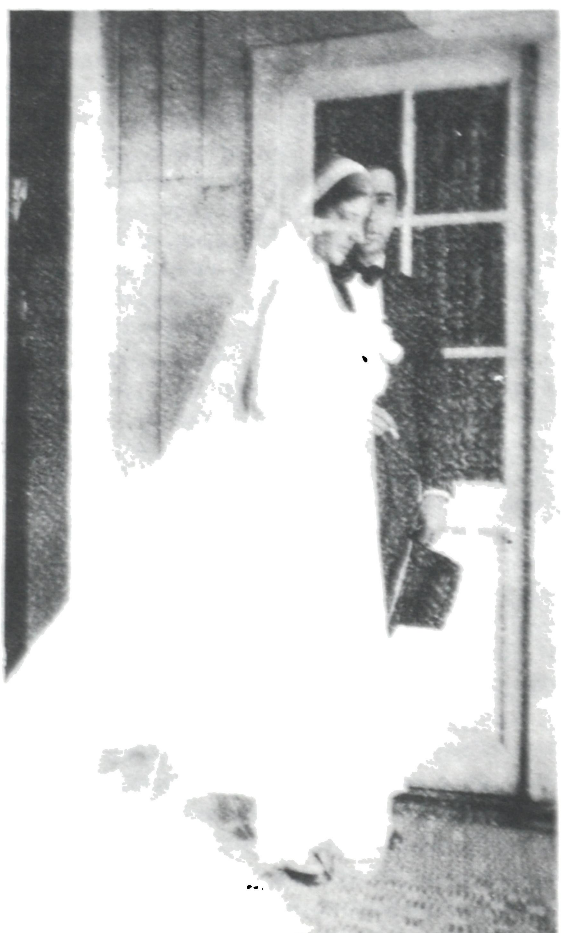
acucioso de las nuevas corrientes artísticas europeas— uno de los principios rectores del arte moderno que definió la invención de la vanguardia de la primera postguerra mundial: la inserción del escritor dentro de la obra y su cuestionamiento como un esfuerzo para disolver la comedia de la literatura. No se trataba ya del confesionalismo romántico, donde el autor devenía personaje tan acicalado teatralmente como las criaturas imaginarias, sino de la explícita renuncia del escritor a la categoría de dios animador de un universo autónomo, incluyéndose como uno de los elementos del relato y debatiendo sin cesar su versión de la realidad, analizándola y recomponiéndola en los sucesivos planos o trampas que iba tendiendo, a la vez que recorría los datos que le ofrecía el mundo exterior.

En la misma época en que Pirandello rompe el ilusionismo aparatoso del teatro jugando actor contra personaje o autor de ficciones contra invasión de realidades; en la misma época en que Gide cuenta la historia de los "falsos monederos" en tanto escribe el diario de su invención; en la misma época en que Stravinsky pone a la vista el funcionamiento de la maquinaria escénica en **Historia de un soldado** de Ramuz, Felisberto Hernández renuncia a contar peripecias del mundo o vivencias internas que sean afirmadas como realidades a través de la literatura. Su modelo será el literato que vive en un barrio suburbano y "no tiene asunto", al cual le sobreviene el episodio de una mujer que se ha envenenado, de tal modo que el cuento se trama en el análisis de los procesos que sigue el escritor para acomodarse a una realidad repentina y cómo ella se desfibra y realiza dentro de él. Aquí todavía hay una invención objetiva, la del personaje —literato— quien ya nos resulta muy emparentado con el autor, pero desde la **Historia de un cigarrillo** o **La casa de Irene**, el autor queda incorporado directamente al relato, es el señor Felisberto Hernández enfrentado a experiencias de su vida quien se expone al lector explanando para sí y para él, dentro de una dominante actividad analítica, el funcionamiento de la conciencia y de su sensibilidad bajo las incitaciones que recibe.

Todo se hace a la vista. El tenor literal de los textos no atiende a los avatares del cigarrillo ni a la vida de Irene y tampoco a las confesiones del autor, sino al proceso de elaboración de la propia literatura, a medida que se producen los sucesos, o sea que la realidad que se nos muestra es, específicamente, la de la creación artística. No es casualidad que ambos cuentos pertenezcan a un volumen que se titula **Libro sin tapas**, con este epígrafe explicativo: "Este libro es sin tapas porque es



En las salas de cine mudo también alimentó el pianista Felisberto Hernández la memoriosa fantasía de Felisberto Hernández escritor.



Este involuntario montaje fotográfico superpuso una foto de Felisberto con la de una de sus hermanas, cuando ella se casó.

abierto y libre: se puede escribir antes y después de él". Cuando años después Hernández se interne en las tierras de la memoria tendrá que defenderse de la trampa que las evocaciones habitualmente tienden, o sea la reconstrucción de un mundo cerrado, lejano y perfecto. Por eso deberá romper sin cesar la hilación de las imágenes insertándoles su presente evocador, poniendo a prueba la verdad de los recuerdos, viéndolos hacerse y disolverse de acuerdo al tornasol de la circunstancia actual, trasladándose de la reconstrucción evocativa al estudio pormenorizado de los mecanismos del recordar. La fractura grande que registra **El caballo perdido** es la voluntaria manifestación estructural de este comportamiento literario: repentinamente, el autor se recobra del ilusionismo al que parecía entregarse y se reinstala en el presente analítico de su conciencia: "Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración". A partir de este momento, comienza la verdad de la creación.

Y por último, el lenguaje. Como ocurriera en el caso de Roberto Arlt, también a Hernández le han sido reprochadas las deficiencias de su escritura. Pudo haber contestado, como su colega argentino: "Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias"; o pudo amparándose de la autoridad de Unamuno, aducir que el estilo es producto de una elaboración personal a partir de los materiales del idioma, no existiendo receta para validarlo. Las torpezas sintácticas de los primeros escritos de Hernández son notorias, como también que él supo enmendarlas progresivamente; pero no deben confundirse con la pobreza de su léxico, con el giro complicado de su expresión, el aire torpón de sus descripciones, porque son esos los elementos, quizás originariamente magros, con que compuso un estilo original transformándolos en su tesoro estilístico. Alguna vez contó que en las revistas argentinas se le corregían los textos y donde él escribía "pastitos" ellos ponían "hierbas": el ejemplo sirve para definir el error cultista en la apreciación de la escritura literaria. Ese ámbito aparentemente desmañado de su redacción, esa simplicidad algo tosca de los materiales, la construcción parsimoniosa de sus frases, el uso de términos muy corrientes y en acepciones nada académicas que delatan su extracción del habla ciudadana de los niveles escasamente educados, por un lado apunta a la originalidad —y espontaneidad— de su enfrentamiento a la literatura; pero además constituye buena parte de su frescura expresiva, de la seducción de un ámbito idiomático nuevo, que sin em-

bargo resultó eficaz y adecuado como un guante al movimiento de su narrativa.

JUEGOS DE LA GEOMETRÍA

Tres períodos pueden establecerse en la obra de Hernández, correspondientes a instancias progresivas de su creación artística. Uno primero de iniciación, que va de 1925 a 1940, cuando la literatura es sólo la segunda ocupación de quien vive fundamentalmente para la música. En 1925 aparece **Fulano de tal**, un minúsculo librito, como de hojillas Job, con reflexiones humorísticas que delatan el deseo de darle vuelta a las cosas y buscarles un envés que disuelva la protocolar seriedad de los asuntos. Su tamaño, como para llevarlo en el bolsillo del chaleco, su aire burlón que esconde bajo la liviandad un rechazo de categorías aceptadas, lo emparenta con los primeros escritos del lúdico ultraísmo rioplatense, que proponía poemas para leer en el tranvía. Como el autor es pianista —ya ha hecho su período productor de sonidos en los cines mudos y ha estudiado con Clemente Colling y se ha perfeccionado con Kolischer y sólo tiene 23 años— y como mezclando gusto por la aventura, afán loco de diversión y culto al arte, recorre los pueblos del interior dando conciertos en teatros y clubes, de la mano de su empresario Venus González Olasa, el de la "barba metafísica"— los escritos de este tiempo aparecerán en los puntos más dispares de la República, siempre como cuadernillos o breves libros, que incluso llegan a incorporar hojas de propaganda comercial con el fin de financiar la publicación: es en Rocha **Libro sin tapas**, en 1929, y al año siguiente, pero en Mercedes, **La cara de Ana**, y de inmediato, 1931, pero en Florida, **La envenenada**.

A lo largo de la serie se ve surgir la mirada distinta que Hernández tenía para el mundo y los temas obsesivos que harían la trama de su obra mayor. En su primer texto plenamente logrado, **La casa de Irene**, ya le encontramos percibiendo la succión que en él ejercía el enigma de los seres humanos —"cuando la visita terminó me encontré con una nueva calidad de misterio"— o estableciendo el complicado sistema de nuestras relaciones con los objetos, de nuestra inmersión en ellos y de su funcionamiento autónomo —"cuando toma en sus manos un objeto, lo hace con una espontaneidad tal, que parece que los objetos se entendieran con ella, que ella se entendiera con nosotros pero que nosotros no nos podríamos entender directamente con los objetos"—, su modo de entrega perezosa y hedonística a las situaciones —"pero no puedo romper la inercia de este estado de cosas"—, su inclinación casi infantil por experimentar alteraciones bruscas de un cuadro preestablecido para desarticularlo, dando así prueba de su propia existencia y de la inestabilidad de las apariencias —"en vez de seguir recibiendo la impresión de todas las cosas, yo realicé una impresión como para que la recibieran los demás"—.

Y también se ve surgir la larga serie de las "filles du feu", en esos nombres —Marisa, Irene, Ana, Amalia, Esther, Elsa— de criaturas con quienes se ejerce la esgrima amorosa, con un sistema de pases todavía muy juguetón, pero donde ya se percibe el adentramiento en las zonas profundas de la sensibilidad que algún día devendrán peligrosas e inquietantes. La acuidad de la observación hace que el autor, desdoblado en personaje, se analice como un otro y se comporte como un otro. Son los caminos y los encuentros, como diría Hoffmansthal, los que aquí se descubren dentro de la órbita amatoria, pero como en un juego estilizado y casi geométrico que evoca el diseño bontempelliano. Las figuras, esquemáticas, se aproximan cautamente y se tocan movidas por la tersa atracción que ejerce el misterio que en ellas reside o que les presta el contorno —las dos hojas de la ventana entre las cuales mágicamente habita la Marisa de **El vestido blanco**— pero con la misma fluencia se eluden y se desenganchan como las partes del ferrocarril en el final de **Ester**: "No me di cuenta cuándo fue que mi destino tuvo la esquina: debíamos haber parecido que el ferrocarril se enloquecía y que yo era un vagón que se desprendía y tomaba por otra vía".

En este primer término de la obra de Hernández está más a la vista que en sus creaciones posteriores la dominante mental que se traduce en la atenta exégesis de las situaciones, en la ausencia de connotaciones concretas, en un manejo lúdico y a veces desaprensivo de las realidades del mundo. Estas primeras invenciones son sus exploraciones y el afinamiento de sus instrumentos de percepción.

TIERRAS DE LA MEMORIA

El segundo período de Hernández está marcado por su lento abandono de la actividad musical y su creciente dedicación a la literatura. Es entonces que acomete las obras más ambiciosas, forzando los límites del relato novelesco con **Por los tiempos de Clemente Colling** (1942), **El caballo perdido** (1943) y **Tierras de la memoria**, que aunque escrita en 1944 recién se publicará póstumamente. A ese mismo período corresponde **Manos equivocadas**, otro intento, éste epistolar, de novela y los fragmentos dados a conocer en la revista "Hiperión" de la **Filosofía de un gangster**.

Las tres novelas cortas podrían **agruparse** bajo el título de la última, porque las tres son partes complementarias del ciclo de la memoria: el esfuerzo más sostenido y original de las letras uruguayas para develar los mecanismos del recuerdo. Si la lectura hedonística atiende ante todo a la calle Gil de la infancia, y a las tres longevas, y a las lecciones de piano, y al salón de Celina, y al viaje con el Mandolión y al mugriento y pintoresco Colling, el autor engrana ese abigarrado y fecundo friso en las articulaciones mentales que lo concitan y que de algún modo lo crean de la nada. En **El caballo perdido** resulta punzante la descripción de ese fenómeno mental: "Ahora han pasado unos instantes en que la imaginación, como un insecto de la noche, ha salido de la sala para recordar los gustos del verano y ha volado distancias que ni el vértigo ni la noche conocen. Pero la imaginación tampoco sabe quién elige dentro de ella lugares del paisaje, donde un cavador da vuelta la tierra de la memoria y la siembra de nuevo. Al mismo tiempo alguien echa a los pies de la imaginación pedazos del pasado y la imaginación elige apresurada con un pequeño farol que mueve, agita y entrevera los pedazos y las sombras. De pronto se le cae el pequeño farol en la tierra de la memoria y todo se apaga. Entonces la imaginación vuelve a ser insecto que vuela olvidando las distancias y se posa en el borde del presente".

No se trata simplemente de la visión de la infancia, porque el rememorante cuenta con un socio que dice que es el mundo y que es obviamente el propio escritor. Cuando intenta recuperar la mirada infantil no se aferra a un absoluto, lo que sería vano, sino que la reclama como un ángulo de incidencia para componerlo, rectificarlo o burlarlo con el que le presta la edad adulta. En definitiva ambos se entremezclarán, porque del niño retendrá el adulto la inclinación a violar los secretos y la sensualidad de éste agudizará la mórbida penetración de aquél.

De esta mutua fecundización, más que nada de la presencia del universo infantil, retendrá el autor para su literatura una drástica desconfianza por las explicaciones racionales, las síntesis fáciles, los sistemas valorativos aceptados sumisamente por la sociedad. Su manera de operar evocará la lógica-viva vazferreiriana por su respeto a lo oscuro, a lo que no alcanza formulación inteligible. Se constituye de hecho, como en el maestro de la filosofía uruguaya, en una psico-lógica. Mantiene la expectación ante la coexistencia de las contradicciones tratando, con esfuerzo, de conservarlas vigentes dentro del relato, respetándolas aun cuando resulten incomprensibles. Son mo-

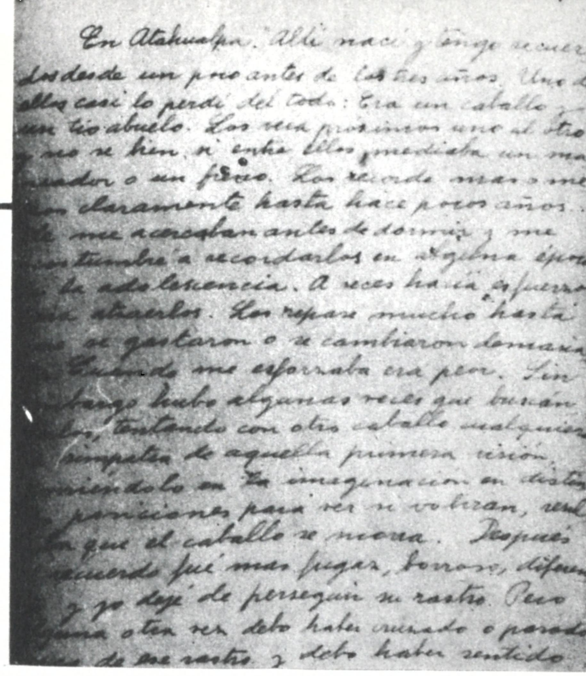
PRIMERA CASA

En Atahualpa. Allí nací y tengo recuerdos desde un poco antes de los tres años. Uno de ellos casi lo perdí del todo: era un caballo y un tío abuelo. Los veía próximos uno al otro y no sé bien si entre ellos mediaba un maneador o un freno. Los recordé más o menos claramente hasta hace pocos años. Se me acercaban antes de dormir y me acostumbré a recordarlos en alguna época de la adolescencia. A veces hacía esfuerzos para atraerlos. Los repasé mucho hasta que se gastaron o se cambiaron demasiado. Cuando me esforzaba era peor. Sin embargo hubo algunas veces que buscándolos, tentando con otro caballo cualquiera la simpatía de aquella primera visión, poniéndolo en la imaginación en distintas posiciones para ver si volvían, resultaba que el caballo se moría. Después el recuerdo fue más fugaz, borroso, diferente y yo dejé de perseguir su rastro. Pero alguna otra vez debo haber cruzado o pasado cerca de ese rastro y debo haber sentido un desvanecido matiz de angustia.

En un galpón, mi abuela que es gorda, está agachada y saca vino de una pipa. Parece que es la primera vez que van a tomar vino de una pipa; hay algo de cosa que se inaugura, y por allí deben entrar y salir, sin yo saber ni ver bien dónde están, mi padre, mi madre y mi abuelo. Pero siempre alguno cruza por el cuadro de luz que entra por la puerta y que está echado en



Jules Supervielle, gran impulsor de la obra de Felisberto Hernández.


En Atahualpa. Allí nací y tengo recuer-
dos desde un poco antes de los tres años. Uno de
ellos casi lo perdí del todo: Era un caballo y
un tío abuelo. Los veía próximos uno al otro
y no sé bien si entre ellos mediaba un ma-
...ador o un ... Los recordé más o me-
... claramente hasta hace pocos años.
... me acercaban antes de dormir y me
...tumbré a recordarlos en alguna época
... la adolescencia. A veces hacía esfuerzo
... atraerlos. Los repasé mucho hasta
... se gastaron o se cambiaron demasiado.
Cuando me esforzaba era peor. Sin em-
bargo hubo algunas veces que buscán-
...s, tanteando con otro caballo cualquiera
... simpatía de aquella primera visión
...niéndolo en la imaginación en distin-
... posiciones para ver si volvían, real-
... que el caballo se moría. Después
...cuerdo fue más fugaz, borroso, difuso
y yo dejé de perseguir su rastro. Pero
...guna otra vez debo haber cruzado o pasado
... de ese rastro y debo haber sentido

el piso de tierra. No sé bien si es la luz o la sombra que se sube por los pantalones o las polleras cuando cruzan. Pero sé que se levanta un poco de polvo en pequeñas nubes de puntitos que se mueven en la luz.

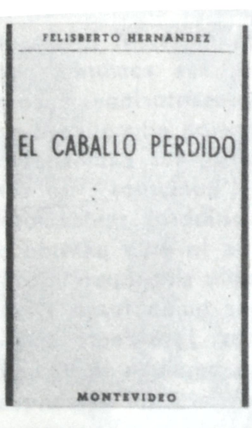
El patio está lleno de sol. Estoy subido en una carretilla de mano que en aquel momento es "mi carro". Mi madre, que tiene un pañuelo blanco en la cabeza y que le cubre casi toda la cara, trata de acomodarme los "caballos", cuyas crines son de color amarillo pajizo porque yo quiero que las escobas estén invertidas. Como es muy difícil colocar aquellos caballos en aquel carro, mi madre me ha puesto de espaldas a la rueda y ata las escobas en una cuerdita que va de una vara a la otra. Lloro con gritos estridentes y con la más enconada y angustiosa rabia.

Mi casa es de material. Al lado hay un ranchito en el que viven no sé qué parientes. La China, prima lejana de mi madre, me ha llevado a comer al ranchito y me dan hígado de gallina. De pronto me quedo rojo, después morado y no articulo palabra. Tengo la boca abierta y hago una fuerza terrible. Creen que me ahogo. Es sencillamente que no me gusta el hígado de gallina.

Entre mi casa y el gran campo que da al fondo hay alambre de tejido. El alambre tiene debajo un agujero, por donde se puede pasar. Junto al agujero hay una zanja que para mí es grande. Paso mucho rato entretenido en el esfuerzo de salvar esos obstáculos. Me pongo en todas posiciones. Debo conversar solo y exhalar ayes y quejidos mientras me doy vueltas en la zanja y mientras ensayo meter en el agujero, primero la cabeza o los pies. Me debo revolcar la cabeza barriendo la tierra con el pelo cuando me toca ensayar de entrar primero con los pies. Me parece que algunas veces alguien me viene a ayudar. Pero sin embargo, estando yo solo ¿por qué es que un día me cuesta mucho, otro día poco y otro mucho, de nuevo? ¿Por qué esa diferencia en el esfuerzo y en días distintos?

Vengo a mostrarle a mi madre el dedo índice señalando para abajo. Lo he metido en un hormiguero y lo traigo lleno de hormigas negras. Mi madre grita pero a mí no me duele.

FELISBERTO HERNÁNDEZ
(manuscrito inédito)




En el Prado, poco antes de su partida hacia Mercedes.


En Mercedes, por las épocas del nacimiento de su primera hija.

FELISBERTO HERNANDEZ

LA CARA DE ANA

MERCEDES
1930

VIDA Y DESTINO; CRONOLOGIA

Nació en Montevideo, el 20 de octubre de 1912. A los nueve años comenzó sus estudios de piano; a los doce, ya trabajaba en los cines, proporcionando fondo musical a las películas mudas; a los veinte, se lanzó a recorrer, como concertista, el interior del país y algunas provincias argentinas. Se casó cuatro veces (con María Isabel Guerra, Amalia Nieto, María Luisa Las Heras y Reina Reyes) y tuvo dos hijas: Mabel, del primer matrimonio, y Ana María, del segundo. Entre 1946 y 1948, vivió en París, becado por el gobierno francés.

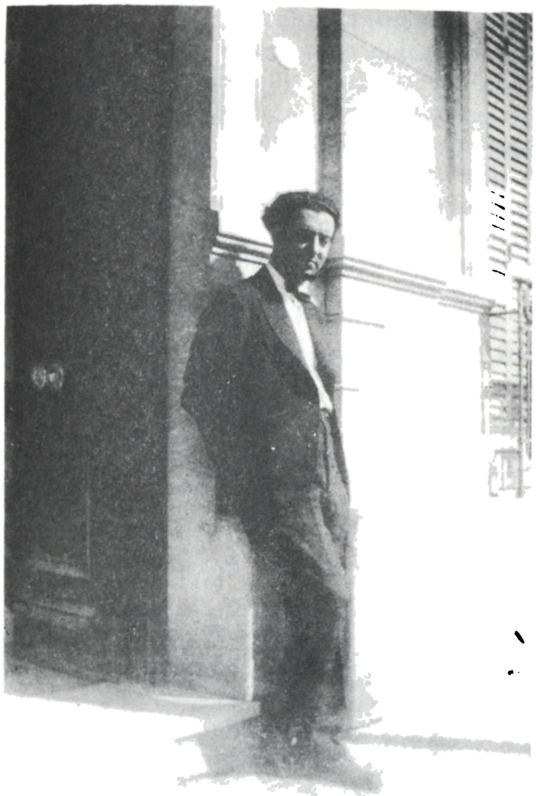
Estas fueron sus obras: Fulano de Tal *(Montevideo, 1925,* Libro sin tapas *(Rocha, 1929),* La cara de Ana *(Mercedes, 1930),* La envenenada *(Florida, 1931),* Por los tiempos de Clemente Colling *(Montevideo, González Panizza editores, 1942; segunda edición Arca 1965),* El caballo perdido *(Montevideo, González Panizza editores, 1943; segunda edición Ediciones del Río de la Plata, 1963),* Nadie encendía las lámparas, *(Buenos Aires, Sudamericana, 1947; segunda edición Arca, 1967);* La casa inundada *(Montevideo, Alfa, 1962),* Las hortensias *(Montevideo, Arca, 1966 y 1967),* Tierras de la memoria *(Montevideo, Arca, 1965 y 1967) y los relatos* Mur *(Revista Escritura, Nº 8) y* Manos equivocadas *(Revista Nacional).*

Murió en Montevideo, el 13 de enero de 1964.

dos de rescatar la amplitud y la variedad de la experiencia viva. Pero por este camino se acentuará el interés hacia aquellos elementos menos reducibles a las explicaciones lógicas: las extravagancias, las irregularidades del comportamiento, los gustos caprichosos, en detrimento de las estructuras claras y compartibles, de los esquemas racionales.

Es un proceso de individuación extrema al que le debemos algunos retratos de vigencia literaria plena: Elnene, Celina, Colling, etc. Aunque el autor los explique y defina más de una vez, es sabedor de que no agota su misterio; de modo indirecto lo intensifica al enriquecer las imágenes concretas con sendos abordajes interrogadores. Para el caso de Colling, el personaje que elaboró con más detenimiento hasta el punto de que "llegó a ser un misterio abandonado", queda otra instancia que lo revitalizaría: "el misterio ha vivido y ha crecido en los recuerdos" dice Hernández al concluir su libro. Y así la recuperación en la memoria es un aditamento más a los rasgos agudamente individuales, subjetivizados, inexplicables, que forman la personalidad, porque es un medio, también, de hablar de sí mismo, cuando se finge hablar de los demás. Pero para Hernández no sólo lo vivo posee misterio, sino también lo inerte, y él tendió entre las criaturas narrativas una inextricable red de objetos en que a veces ellas se resuelven y que en otras las invaden y cosifican.

Las operaciones narrativas de Felisberto Hernández se refieren a un medio social que fue el que conoció y vivió pero que, en su presencia literaria, es producto de una elección voluntaria. Se trata de una baja clase media, casi siempre ajena a la cultura, como la Petrona del Colling, pero que con ella colinda a través de una aspiración confusa y cursi. Son sus salones con muebles enfundados, sus pianos, sus casas con gallineros al fondo, sus estatuitas de marmolina, sus sombreros con tules, sus recibos con representaciones a cargo de los niños, su preocupación educativa a través de maestras del barrio, sus exámenes de piano donde se tocan "nocturnos", su conversación con algunas palabras sentenciosas. Configura un panorma de la vida privada de ese sector social, que había sido apuntado algunos decenios antes por quien fuera el primer maestro de Hernández: José Pedro Bellan. Pero mientras en éste se perciben la energía, los sentimientos generosos, el afán de conquista del mundo, aunque también la descomposición de la sexualidad que entre los muros ahogantes de sus módicas casas se produce, cuando llegamos a Hernández encontraremos el estancamiento, la grotesca y embretada supervivencia de los valores morales, el mediocre ritual sustituyendo las grandes esperanzas, el encierro medroso, el empobrecimiento espiri-



Un jubiloso afán de juego dominó todo y los escritores se arrojaron a la calle, desvergonzadamente, como muchachos entrometidos.



Con su madre, sus hermanas y su sobrino Sergio Helena, en 1934.

UNA CARTA DE SUPERVIELLE

Querido Señor:

Qué placer he tenido al leerlo, al poder conocer a un escritor realmente nuevo que alcanza la belleza y aun la grandeza, a fuerza de "humildad ante el asunto".

Ud. alcanza la originalidad sin buscarla para nada, por una inclinación espontánea hacia lo profundo. Tiene Ud. un sentido innato de lo que un día será considerado clásico. Sus imágenes son siempre significativas y, como responden a una necesidad, están siempre dispuestas a grabarse en el espíritu.

Su narración contiene páginas dignas de figuras en rigurosas antologías —las hay absolutamente admirables— y lo felicito de todo corazón por habernos proporcionado este libro.

Gracias también a sus amigos que han tenido el honor de editar esas páginas.

Su
Julio Supervielle

(Jules Supervielle remitió esta carta a Felisberto Hernández con motivo de la publicación de Por los tiempos de Clemente Colling, novela cuya edición fue asegurada por un grupo de amigos en reconocimiento por la "obra fecunda y de calidad como compositor, concertista y escritor" que cumpliera el autor. Dichos amigos eran: Carmelo de Arzadum, Carlos Benvenuto, Alfredo Cáceres, Spencer Díaz, Luis E. Gil Salguero, Sadi Mesa, José Paladino, Julio Paladino, Yamandú Rodríguez, Clemente Ruggia, Ignacio Soria Gowland, Nicolás Telesca y Joaquín Torres García).

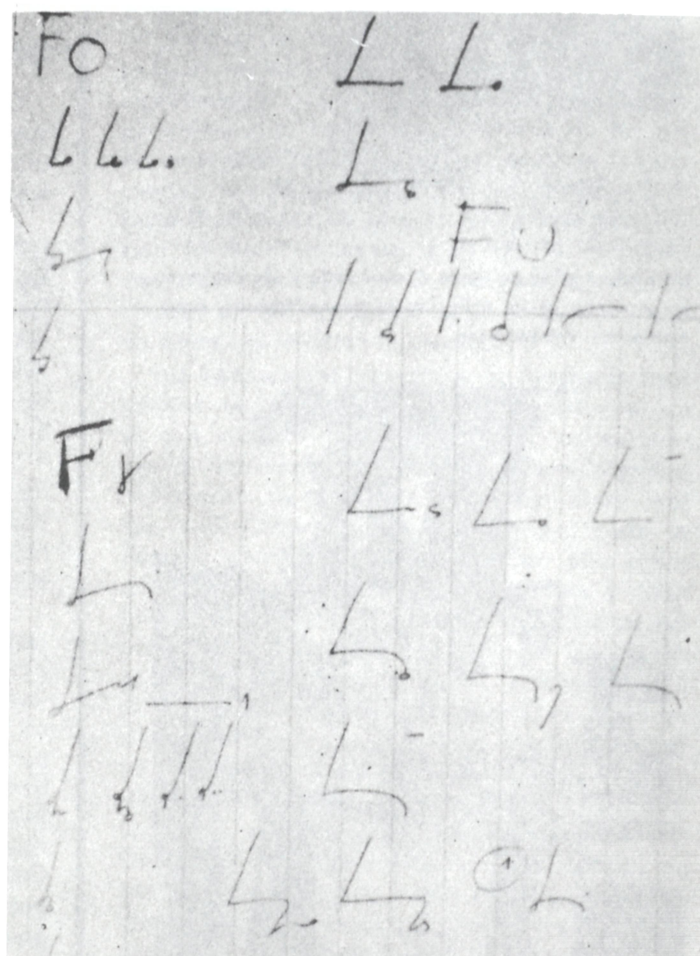
tual y artístico que se satisface con productos inferiores y la más devoradora concupiscencia de la propiedad de las cosas.

Son los objetos sagrados que guardan las longevas de la calle Gil y que no pueden ser tocados por los visitantes; son los cuidados muebles de la sala de Celina; es la casa de las maestras francesas; es en definitiva el clima de interiores con olor a encierro donde transcurren estas novelas. La medrosa deificación de los objetos en que esta baja clase trasunta su nivel social y adquiere su respetabilidad —la sala impecable que sólo se abre para el recibo— hará de sus criaturas también objetos, dado que ellos son los que fijan el valor. "Fue una de esas noches en que yo estaba triste y ya me había acostado y las cosas que pensaba se iban acercando al sueño —dice en **El caballo perdido**— cuando empecé a sentir la presencia de las personas como muebles que cambiaran de posición. Eso lo pensé muchas noches. Eran muebles que además de poder estar quietos se movían; y se movían por voluntad propia. A los muebles que estaban quietos yo los quería y ellos no me exigían nada; pero los muebles que se movían no sólo exigían que se les quisiera y se les diera un beso sino que tenían exigencias peores; y además, de pronto, abrían sus puertas y le echaban a uno todo encima".

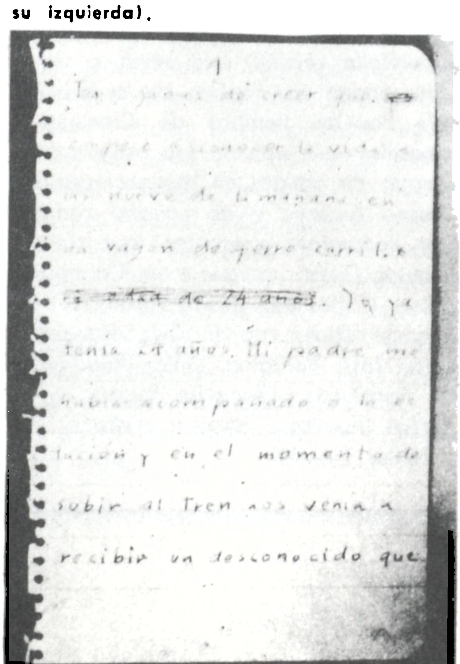
Los seres humanos se tornan en cosas para poder medirse con el mundo cosificado que han establecido y recibir algo de su importancia, pero en este vuelco la personalidad se fragmenta, las partes del cuerpo se independizan —por ejemplo las manos que cobran extraña autonomía— y el cuerpo entero se presenta como una cosa extraña: "El cuerpo



Felisberto con sus dos hijas: Ana María (a la derecha del escritor) y Mabel (a su izquierda).



"Mire, señora, yo no puedo aprender nada: lo tengo que crear", dijo Felisberto Hernández a María Saint-Hilaire de Lamas, cuando ésta lo preparó para el examen de ingreso. Muchos años más tarde, puesto a aprender taquigrafía, Felisberto debió inventar, también, un original sistema taquigráfico que utilizó para redactar muchas de sus páginas, entre ellas, la que reproducimos.



nueve de la mañana en
un vagón de ferro-carril a
~~la edad de 24 años~~. Yo ya
tenía 24 años. Mi padre me
había acompañado a la es-
tación y en el momento de
subir al tren nos venía a
recibir un desconocido que

Manuscrito de "Tierras de la Memoria".

y yo estábamos decepcionados. Él me había arrastrado a una aventura pobre; y además de estar triste teníamos la conciencia de haber hecho traición. Nos habían prestado el cuarto de baño, simplemente para que nos bañáramos —me lo habían prestado a mí para que lo bañara a él—. Pero él estaba predispuesto a olvidarse de todo y a no hacerse responsable de nada. Se entregaba al agua tibia como si se dejara consentir por una novia".

EN LA FRONTERA FANTÁSTICA

El tercer período de Hernández corresponde a la serie de cuentos que se recogieron en **Nadie encendía las lámparas** (1947) y a los posteriores aparecidos en revistas ("Escritura", "Marcha", "La Licorne") que póstumamente fueron agrupados en el volumen **Las Hortensias**. Entre estos volúmenes se encuentran las piezas maestras de su literatura, como "El balcón", "El acomodador", "El cocodrilo", "Las hortensias" donde su arte se depura, su estilo adquiere ductilidad y precisión y su universo se puebla de un clima fantasmagórico o se introduce en el fantástico.

Ya se había anotado en qué importante medida la indagación de lo misterioso en los seres humanos y en los estados o situaciones había sensibilizado a Hernández para el surgimiento de lo insólito dentro de la vida, poniéndolo en la pista de las personalidades extrañas o haciéndolo especialmente perspicaz para los comportamientos inusuales. En **Por los tiempos de Clemente Colling** razonó esta inclinación como un modo específico de su funcionamiento en la sociedad, desde los años de la infancia: "El misterio empezaba cuando se observaba cómo se mezclaban en el conjunto de cosas que ellas comprendían bien, otras que no correspondían a lo que estamos acostumbrados a encontrar en la realidad. Y esto provocaba una actitud de expectación: se esperaba que de un momento a otro, ocurriera algo extraño, algo de lo que ellas no sabían que estaba fuera de lo común". Tal modo particular de operar no lo alejó de la realidad; en cierta medida puede decirse que lo aproximó íntimamente a ella, permitiéndole prescindir de las formas consabidas para acechar su manifestación auténtica. Aun tratando de integrantes de una baja clase media que otros definieron como gris, burocrática y monocorde, Hernández supo verles su chispa de locura individual, acechar las zonas mórbidas de su sensualidad, trabajar desde sus expresiones groseras y hasta chocarreras para desentrañar sus rarezas.

Si raros fueron algunos personajes de su ciclo de la memoria, raros a pesar de la gri-



Fachada del "Petit hotel", donde Felisberto pasó los últimos meses de su vida, hasta la rara enfermedad final y la muerte en el Hospital de Clínicas. La ventana que aparece a la izquierda corresponde a la habitación del escritor.



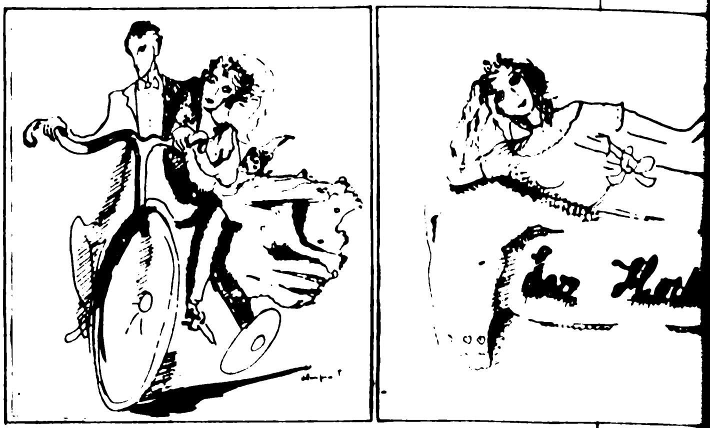
Felisberto, según Julio E. Suárez.



La quinta de la calle Suárez y Asencio que Felisberto evoca en "Tierras de la memoria" (foto de Norah Giraldi).

sura de su condición social, de su poquedad intelectual y de su escasa importancia en la sociedad, más lo serán las criaturas que protagonizarán sus cuentos: la "viuda del balcón", el amigo que se ha construido un túnel, la señora Muñeca, la mujer que inunda la casa, el señor que compra una "hortensia". Todos ellos, a la pregunta que les dirige el autor-testigo de sus vidas —"Si tienes alguna rareza que te incomode, yo tengo un médico amigo. . ." —podrían contestar como el dueño del bazar de **Menos Julia**: "Yo quiero a mi. . . enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal". En verdad, todos ellos han trasladado su vida a esa enfermedad que les aqueja, en ella se han alienado y gracias a ella viven. Puede que externamente aparenten ser comunes y hasta vulgares, pero en un recinto interior, más secreto y privado que aquellas salas donde transcurrían las novelas, se entregan gozosamente a su extravío o a sus inclinaciones viciosas.

El universo se refleja, deformado en el espejo de estas pasiones oscuras, pero



Ilustraciones de Olimpia Torres para la edición de "Las Hortensias" que realizara "Escritura" en 1949.

BORGES Y HERNANDEZ

"Felisberto Hernández comparte actualmente con Jorge Luis Borges la primacía del cuento fantástico en el Plata, que iniciara Quiroga en el primer cuarto del siglo. Río por medio, Uruguay y Argentina han dado en estos últimos años de su cronología bibliográfica, estos dos especímenes de un género que florece sólo en zonas de avanzada evolución literaria. Adviértase que esa zona no es, en este caso, el ambiente cultural del país, sino el de un sector de cultivo intelectual circunscripto. El ambiente general permanece —en ambas orillas— en la posición del realismo (entre lo sociológico y lo poético) al que corresponden los caracteres de la mayoría de su producción narrativa. Borges o Hernández son escritores de élite; para gustar y estimar su producción, es necesario un cierto grado de madurez de cultura que, en estas tierras, no se da en función del medio.

"Aunque en la ficción de ambos escritores se dan algunos rasgos comunes —por ejemplo, la presencia del ambiente vernáculo y la intervención de circunstancias biográficas (o supuestamente tales) mezclándose al clima fantástico del relato—, en lo esencial son distintos. En Hernández, la sustancia es más directa, intuitiva y humana —y, aparentemente, menos elaborada— que en Borges, en quien esa ardua elaboración literaria y hasta erudita, es inmediatamente perceptible. También el elemento biográfico parece en Hernández más auténtico, menos supuesto, y algunos de sus relatos —casi siempre en primera persona— dan realmente la sensación de que provienen de sus propias experiencias, más o menos transfiguradas. En cuanto al estilo, a la prosa, la de éste parece, asimismo, más espontánea que la de aquél, en quien se percibe la voluntad de estilo, como en la composición misma. Pero es sobre todo, el humorismo —carácter predominante en Hernández— lo que más radicalmente los distingue. En Borges no existe humorismo, aunque sí ironía, que es otra especie. Estos puntos comparativos, tratándose de autores coetáneos que cultivan género semejante, son muy aclaratorios y legítimamente críticos".

Alberto Zum Felde

si ellas, aun sumergiéndose de lleno en las zonas pantanosas del inconsciente, no llegan a envenenar la atmósfera del cuento, es porque el autor se interpone entre esas criaturas y nosotros lectores, refractándolas en su pantalla humorística. Podrá haber perversiones, pero no llegan a nosotros en su magnificiencia o demonismo: junto a sus tendencias dominantes veremos sus continuas imperfecciones, sus pequeños errores, los traspiés, los aspectos grotescos y sobre todo los cursis y ridículos. La risa repentina, indominable, como de niño tentado frente a una ceremonia adusta, que en el lector provocan las acotaciones marginales, ésas que dan el envés menudo, realístico, de las situaciones, disuelve su pretendido horror y todo lo que la situación tenga de engolado. Como pista acerca de este comportamiento desenfadado ante temas ricos de poesía o demonismo, podría imaginarse el cuento **La gallina degollada** de Quiroga contado por Felisberto Hernández, con alusiones humorísticas a los niños tarados y, claro está, sin el final truculento que le hubiera resultado por demás "literario".

Esta composición dual de los cuentos es subrayada por Hernández, quien contrasta sin cesar —y registra tal contraste— la poesía esquiva de algunas situaciones con la garrulería de otros comportamientos. Como si fuera poco, en **El balcón**, con el recitado del poema **A mi camisón blanco** y la presencia de la sirvienta enana, todavía agrega: "Llegó la enana con otra fuente y me serví con desenfado una buena cantidad. No quedaba ningún prestigio: ni el de los objetos de la mesa, ni el de la poesía, ni el de la casa que tenía encima, con el corredor de las sombrillas, ni el de la hiedra que tapaba todo un lado de la casa. Para peor, yo me sentía separado de ellos y comía en forma canallesca: no había una vez que el anciano no manoteara el pescuezo del botellón que no encontrara mi copa vacía". Estas referencias adquieren intensidad cuando se refieren a las relaciones eróticas: las "filles du feu" han sido sustituidas por extrañas relaciones, las que vinculan el caballo y la maestra en **La mujer parecida a mí** o la sensualidad que experimenta el acomodador cuando la sonámbula le cruza la cara con la cola de su vestido blanco o, superabundantemente, en las esquivas atracciones que provocan las muñecas de goma de tamaño humano y con calefacción central llamadas "hortensias".

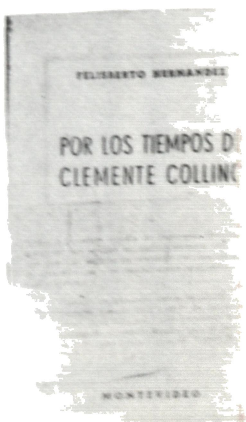
El campo de sexualidad invade subrepticiamente el universo poético, pero siempre a través de formas indirectas. La descomposición de la sexualidad se expresará justamente en objetos —las hortensias— evocándonos de inmediato los objetos oníricos que manejaron los surrealistas. Como en ellos, Felisberto Hernández traslada a las cosas las inclinaciones eróticas. Los objetos que algún día estuvieron cercanos, en el aura de una sensualidad infantil, recibieron su impacto, son ahora los trasmisores del placer: las muñecas de la infancia son las "hortensias" de la edad adulta.

La regresión infantil que signó el movimiento surrealista, estableciendo su sistema de composición en base a objetos disímiles que eran aproximados bruscamente de modo insólito, a la vez que se los impregnaba del magma erótico de una tendencia sexual no canalizada todavía, ese clima que reina sobre las composiciones surrealistas, vuelve a encontrarse en Felisberto Hernández. Pero en él otro elemento que quizás tenga sus raíces en la infancia, y que es la audacia irresponsable para quebrar las situaciones dándonos su envés ridículo, consigue desarmar el rompecabezas cosificado que con elementos sexualizados compone, y hacer saltar jubilosamente sus piezas.

Este adentramiento en la materia secreta y mucilaginosa de las vidas humanas no resiste ya la tesitura exclusivamente realista en que Felisberto Hernández venía operando. Ahora avanza, pero tímidamente, dentro del universo fantástico, un poco a la manera de Lewis Carroll, es decir, con un toque de inquietante gracia que le permite rodear, sin comprometerse demasiado, el ámbito pantanoso de la sensualidad en libertad. El acomodador terminará arrojando una luz verde por los ojos, similar a la que proyectaba su linterna en el cine, y con ella se complacerá en tocar objetos de una sala antigua, abigarrada: esta actividad placentera, mórbida, se completará con la presencia de la mujer sonámbula tan parecida a una muñeca, con el perfume de su ropa que lo cubre, como aquella ropa interior femenina que manosea en **Tierras de la memoria**. La proyección a lo fantástico será como una realización voluntariosa, literaria, de los impulsos eróticos desviados.

Pero en el momento en que parece entregarse al delirio de la imaginación erótica, chirría el espíritu humorístico, la situación se torna cotidiana, absurda, mínimamente ridícula y todo reingresa en el orden de la vida normal, o al menos en su apariencia jocosa y disparatada para los ojos infantiles.





BIBLIOGRAFIA BASICA



Benedetti, Mario. — **Literatura Uruguaya siglo XX**, Montevideo, Alfa, 1963.

Díaz, José Pedro. — **Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia.** Montevideo, Arca, 1967.

González Vera, José Santos. — **Por los tiempos de Clemente Colling**, Marcha, Nº 961, 29/V/59.

Latcham, Ricardo. — **Los relatos de Felisberto Hernández**. El País, 9 de agosto de 1965; y Carnet crítico, Montevideo, Alfa, 1962.

Martínez Moreno, Carlos. — **Un viajero falsamente distraído**, Revista Número, 2ª época, Año I, Nros. 3/4.

Mercier, Lucien. — **El género cuento**. Marcha, 11 de noviembre, 1960.

Mora Guarnido, José. — **Sobre Felisberto Hernández**. Cabalgata, 16 de febrero, 1948.

Rama, Ánge . — **Burlón poe a de la materia.** Marcha, Nº 1190, 17 de enero, 1964.

Rodríguez Monegal, Emir. — **Nadie encendía las lámparas**, Clinamen, Año II, Nº 5, mayo-junio, 1948.

Narradores de esta América, Montevideo, Alfa, 1962.

Visca, Arturo Sergio. — **Antología del cuento uruguayo contemporáneo**. Departamento de Publicaciones de la Universidad, Montevideo, 1962.

Zum Felde, Alberto. — **Indice crítico de la literatura hispanoamericana**. Tomo II: La narrativa. México, Guarania, 1959.

(C. M. M.)

UN CHILENO DESCUBRE A FELISBERTO

En 1942 me llegó un librito del Uruguay de un desconocido. Lo puse entre los sudamericanos. Durante años, buscando otros, veía su título: Por los tiempos de Clemente Colling. *Pero no intenté hojearlo. No obstante, como uno necesita clasificarlo todo, con o sin razón, decidí que Colling era un patricio de la independencia uruguaya. Como seguía viéndole, se me ocurrió luego que debía ser un militar, tal vez hacendado, algo gaucho, con influencia en la historia nacional en el pasado siglo. Por carecer de fundamento para aseverarlo a firme, solía también preguntarme: ¿Quién será Clemente Colling? En 1949, porque ya no tenía espacio, le eché el ojo al librito con la mira de enviarlo a provincia donde no hay libro que no sirva. Como en otras ocasiones, fui hojeándolo en el autobús. Las primeras páginas eran evocación de calles de Montevideo. No me decían nada. Llegué, saltando hojas, a la descripción de tres solteronas longevas. Desde ahí leí sin saltarme ninguna palabra. Entré a mi oficina. En la tarde sentí curiosidad por saber qué seguía. Empezó a surgir la figura de un ciego, profesor de piano, que había estado en París. No lo pude dejar. Viajando de mi casa a la oficina y aun poco antes de dormirme, cuando iba llegando al final, seguí leyéndolo y, fracasado en mi intento de relegarlo discretamente coloqué el volumen en su antiguo sitio. Ya sabía quién era Clemente Colling.*

Su autor empieza en un estilo propio de los españoles casticistas. Luego, al hablar del ciego se suelta, se hace más espontáneo y lo va pintando junto con otros hechos de su propia vida. Cada vez que se refiere al ciego, da un detalle nuevo, lo presenta por otro aspecto, siempre inesperado. Podría decirse que son variaciones sobre el ciego. A ratos parece el autor un primo he mano de Proust. Su análisis es muy agudo y minucioso, sin perjuicio de abandonarlo constantemente y de volver a él siempre para agregar algo.

JOSÉ SANTOS GONZÁLEZ VERA

En *CAPÍTULO ORIENTAL*

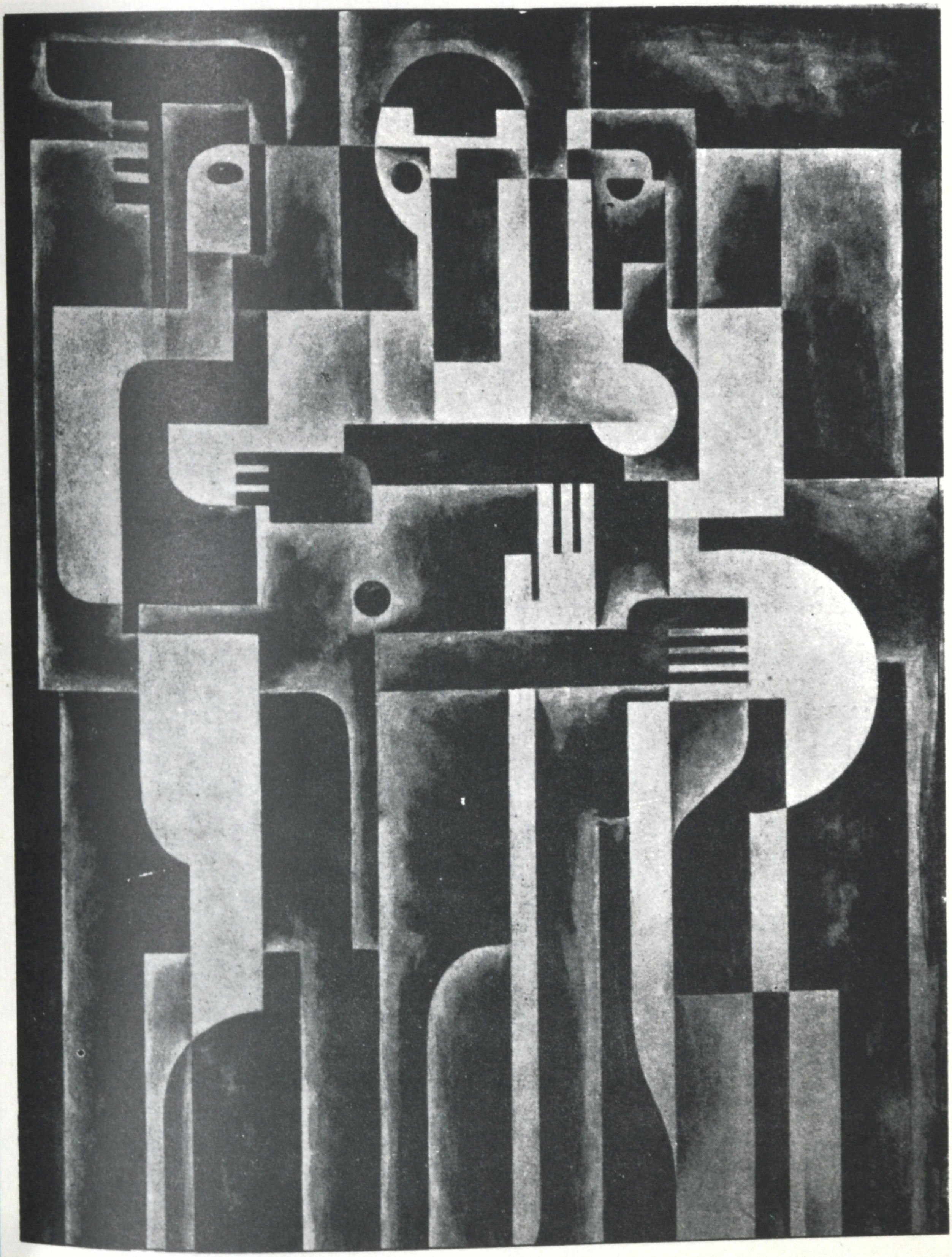
Nº 30

EL HUMORISMO Y LA CRÓNICA

y junto con el fascículo, el libro

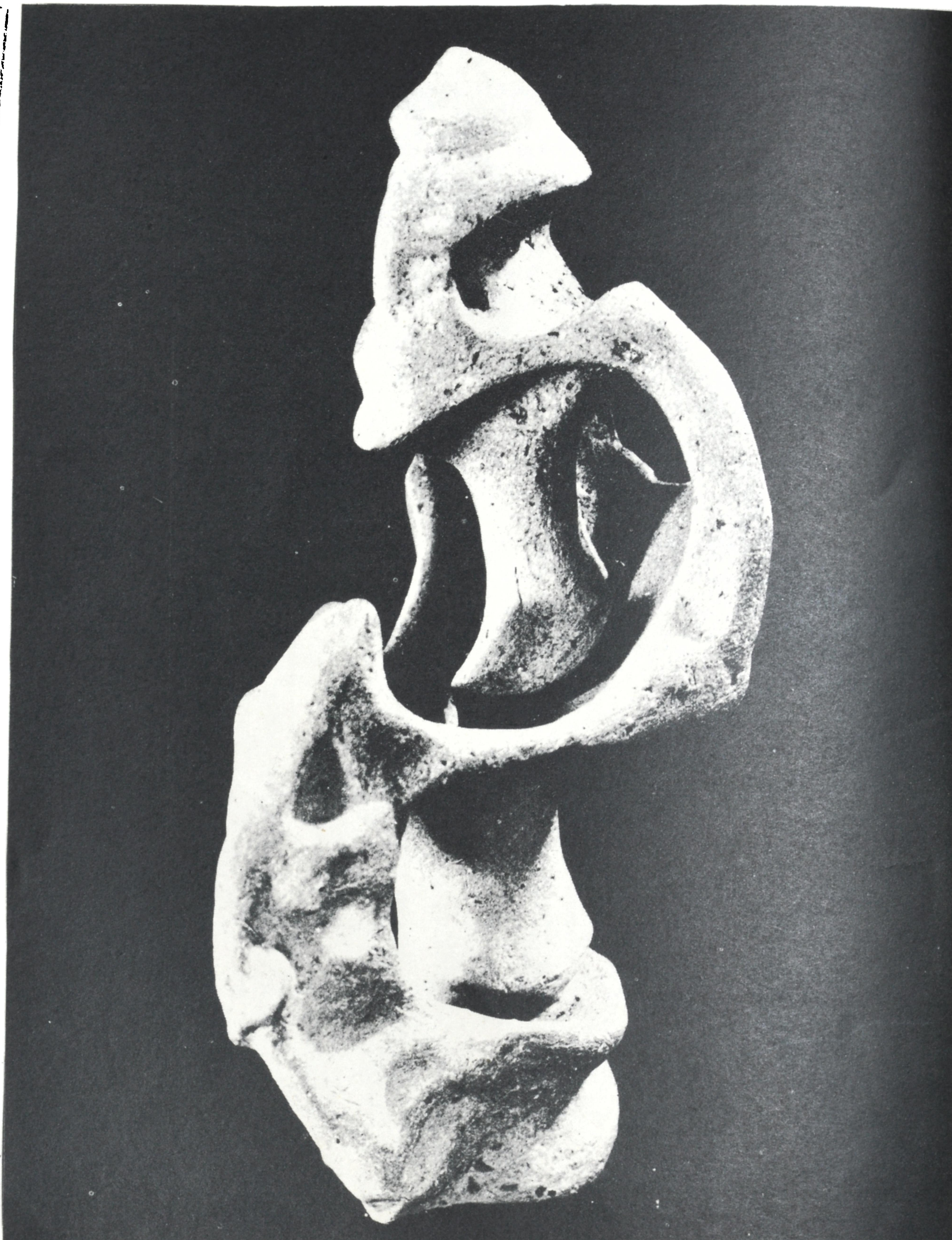
HUMORISTAS Y CRONISTAS

Indice



José Pedro Costigliolo. "Abstracción" (acuarela)

Este fascículo, con el libro
EL COCODRILO Y OTROS CUENTOS,
de Felisberto Hernández,
constituye la entrega N.o 29
de CAPITULO ORIENTAL



Germán Cabrera. "Heracles cazador de pájaros" (bronce)